érudit
www.erudit.org

« [Présentation] »

Richard Martel

Inter : art actuel, n° 93, 2006, p. 2-8.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/45759ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 07:56

L'art et le contexte

Le contexte et l'art

L'art et le contexte

RICHARD MARTEL

Les trois principes des choses naturelles : la matière, le mouvement, la forme.
Jean Pic de La Mirandole

J'ai pris connaissance de l'art contextuel au moment où j'effectuais une recherche sur l'art conceptuel, il y a de cela maintenant 25 ans. Depuis, les choses ont changé. Tout a évolué assez rapidement, les systèmes artistiques ont été en transformation, comme l'univers technologique, politique ou économique. En 2002 sortit, en France, le livre de Paul Ardenne *L'art contextuel*. Puis, en mai 2004 je proposai de donner un cours à l'École des arts visuels de l'Université Laval de Québec sur l'art contextuel. Qu'a-t-il bien pu se passer ?

En fait, au Québec, nous avons été stimulés par l'idée d'un art relié à un contexte, à une cause même. Les pratiques alternatives y vivent une expérimentation dans un contexte de solidarité. L'expérience artistique puise dans sa relation au vécu ses méthodologies périphériques. Peut-être aussi que le fait d'être ef fectivement en périphérie nous a-t-il fait pratiquer le « périphérisme » en matière artistique ?

Mais cela a aussi une histoire. Par exemple, dans le cas de l'art conceptuel, qui évidemment lui précède, l'art contextuel s'ajoute comme commentaire et axe d'orientation méthodologiques. Dans cette thèse déposée en 1979, je tentais une certaine définition de l'art conceptuel qui semblait, à cette époque, assimilée à la dématérialisation, cernant surtout 1968 à 1972, époque des grands bouleversements, de l'Internationale Situationniste, de Mai 68, la dématérialisation s'étant fait remarquer à plusieurs points de vue. Voici en quoi consistait ma définition :

> L'art conceptuel est un mouvement associé à une pratique artistique visant à élucider les mécanismes de fonctionnement de l'art en particulier, qui s'est vite transformé en une analyse des conditions et des politiques artistiques dans la société dans son ensemble. Ces analyses sont issues de la tradition idéaliste de l'art pour l'art et se transforment vite en une pratique artistique qui tient compte des contradictions inhérentes au système de production de l'art et de la société par la suite. Les artistes comme Duchamp, Manzoni, Morris, Lewitt, Reinhardt sont à l'origine du climat de crise de l'année 1968, et le mouvement de « dématérialisation » des années 1965-1970 amènera de nombreux artistes à critiquer leur propre activité d'abord d'une façon analytique (l'art des artistes conceptuels des années 1968-1970) puis, par la suite, de façon théorique. Ces artistes utilisent le langage écrit pour communiquer leurs pensées et l'art des artistes écologiques tel Smithson ou des artistes corporels comme Rinke ne peut être mis en comparaison dans leur méthodologie. Ces artistes sont des membres du groupe Art & Language d'Angleterre, Joseph Kosuth de New York, Mel Ramsden et Ian Burn d'Australie. L'aile anglo-saxonne trouve une similitude de pensée dans les préoccupations des artistes du Collectif d'Art Sociologique en France. La pratique de ces artistes a ceci de commun qu'ils analysent d'abord l'art dans sa nature puis par rapport à la société et en arrivent à une praxis artistique qui intègre le marxisme comme méthodologie.

L'arrivée de l'art contextuel avec Jan Swidzinski en 1976 lors d'une rencontre avec Art & Language, Joseph Kosuth, Sarah Charlesworth (*The Fox*) et Hervé Fischer (Collectif d'Art Sociologique) à Toronto en novembre 1976 au Center for Experimental Art and Communication marque une autre étape dans le questionnement sur l'art entrepris par les artistes conceptuels depuis 1968.

Donc cette fameuse rencontre de novembre 1976 à Toronto pourrait être considérée comme la fin de l'art conceptuel et le début d'orientations plus pratiquement ouvertes sur la réalité, l'art se voulant sociologique, relié à un contexte. Cela nous a fascinés comme artistes périphériques justement parce que nous y avons vu une manière d'être reliés socialement. « L'art est ce que tu fais, où tu es », nous indique Robert Filliou.

Avec ces pratiques dématérialisées, même des concepts changent au plan artistique : on ne parle plus d'« œuvre d'art », mais de « propositions artistiques ». En conséquence, les critères d'analyse du descriptif artistique subissent des modifications.

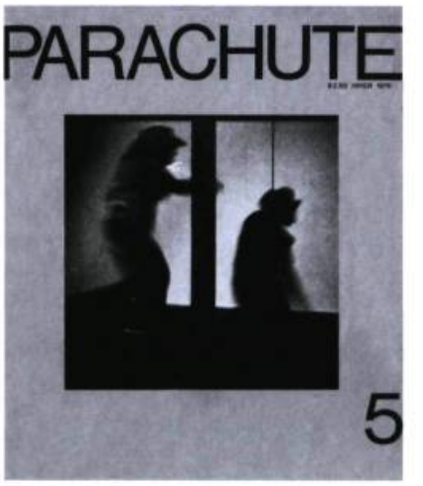
L'art était traité par des notions de formes, de volume, de contenu, de couleurs, etc., tandis que les pratiques sont maintenant le fait d'attitude, d'intention, de relation au sens de « donner du sens ». Les choses ne sont plus ce qu'elles étaient.

Cette fameuse rencontre de novembre à Toronto avait été recensée par la revue *Parachute* (numéro 5, hiver 1976). On y trouvait notamment le texte de Jan Swidzinski, *Art as Contextual Art*, et des *Notes et commentaires* d'Hervé Fischer. La transcription du texte de Jan Swidzinski fut fidèle à la publication qui sortit également en Pologne par la Galeria Remont, plus précisément à Varsovie en mars 1977, et qui se fit cette fois en polonais et en anglais. J'ai toujours considéré cette rencontre comme éminemment importante et c'est aussi à partir de cette connaissance que nous avons, ici au Québec, utilisé l'art dans ses relations au contexte. Nous parlions d'« art en contexte réel ».

Nous, Québécois, sommes francophones et pouvons communiquer également en anglais ; nous sommes en Amérique du Nord, mais restons latins et lisons les écrits de Français, d'Européens. Il y a eu des réactions à l'*Art as Contextual Art*, entre autres celle de Philip Fry avec son *Potage Outaouais* dans *Parachute* (numéro 6, printemps 1977). On en a également reparlé dans le numéro 8 d'automne 1977.

Cette rencontre entre art conceptuel, art sociologique et art contextuel n'a pourtant pas été retenue, paradoxalement, par Tony Godfrey dans son livre *Conceptual Art* chez un éditeur pourtant généralement fiable, Phaidon. Godfrey, dans son index des noms cités, ne mentionne ni Swidzinski ni Fischer ; certes, il y a bien un Fischer qui est nommé, mais il s'agit de Konrad Fischer, le galeriste ! Et, toujours dans cette publication, en regard des dates retenues pour l'année 1976, année de la tenue de la rencontre de Toronto, on retient la mort de Marcel Broodthaers et de Mao Tsé-Toung.

Pourtant, Godfrey ne pouvait ignorer les éditions de la revue *The Fox* ; il y en a effectivement eu trois, de 1975 à 1978, où il était titré « *Edited by Art and Language and (provisional) art and language* ». Pourquoi n'a-t-il pas remarqué la présence d'un article d'Hervé Fischer, *Sociological Art as Utopian Strategy* (*The Fox*, numéro 3, p. 166) ? Ce même Fischer traduit en outre l'éditorial de *The Fox* dans son livre *Théorie de l'art sociologique* paru chez Casterman en 1977 en pages 19 et 20. La mémoire, en contexte anglo-saxon, semble se sectoriser, se spécialiser… Peut-être est-ce aussi dû



au fait que la plupart d'entre eux ne parlent pas français ou ignorent tout simplement ce qui ne s'assimile pas à leur univers esthétique et social immédiat. Max Weber, dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, traite abondamment du puritanisme, de la relation de l'individu à la secte, du religieux. On pourrait peut-être alors comprendre l'art conceptuel spécifiquement anglo-saxon comme une manifestation de puritanisme dans le sens où l'expressivité du moi s'estompe au profit de l'« art qui dit la vérité sur l'art » jusqu'à son élimination comme effet, l'ascétisme artistique pouvant se confirmer comme l'ascétisme puritain.

Ainsi, le livre de Weber qui est publié au tout début du XX[e] siècle annonce John Cage : « Dans le domaine des arts plastiques, le puritanisme n'a peut-être pas trouvé grand-chose à étouffer. Mais le plus frappant, c'est le déclin de dons musicaux éminents (l'apport de l'Angleterre à la musique est loin d'être négligeable), pour en arriver à ce vide absolu que nous trouvons plus tard, et de nos jours encore, chez les peuples anglo-saxons. » (*L'éthique*…, p. 205) On pourrait peut-être comprendre dès lors toute l'évolution ascétiquement formelle du minimalisme et du conceptualisme comme le résultat d'une pensée éliminant le corps et les relations au corps pour une sorte d'univers de pureté à la fonction religieuse. Les divers styles esthétiques comme le minimalisme ou l'art conceptuel seraient finalement comme des sectes : « La revendication d'une Église "pure" d'une communauté réservée à ceux qui se trouvent en état de grâce, n'était pas toujours poussée jusqu'à sa conséquence logique, la formation de sectes. » (*L'éthique*…, p. 141) De même, la

fameuse phrase selon laquelle « l'art vise la vérité sur l'art » pourrait s'assimiler à une sorte de confession publique se pratiquant avec le protestantisme.

L'art sociologique et l'art contextuel semblent donc plus vouloir s'ancrer dans le réel et c'est pour cette raison qu'il est difficile de formaliser une activité de manière objective impartiale. Il est plus question de méthodologie que de style. Loin de l'esprit des sectes qui, par conséquent, sectorise, il s'agit d'une ouverture à la réalité dans des relations sociologiques reliées à un contexte qu'il s'agit de dynamiser. L'art se *contextualise* dans la mesure où l'énergie créatrice agit sur une matrice qui s'incère dans le tissu social. D'un point de vue purement formel, les agencements sont déterminés par le temps et le lieu de l'acte.

On est passé de l'œuvre à l'attitude ou, en quelque sorte, du produire au faire. Vingt-cinq ans plus tard, les artistes conceptualistes sont dans les musées et dans les livres d'histoire de l'art. Kosuth, apparemment, aurait des œuvres dans près de 700 musées. Pas mal, quand on connaît sa démarche « critique » institutionnelle à l'époque de *The Fox* par exemple ! Toutefois, on ne peut en dire autant de l'art sociologique ou de l'art contextuel.

Une récupération ou, simplement encore ici, un certain « esprit du protestantisme » qui trouve dans le gain une nécessaire motivation à l'activité ? Si le livre d'Ardenne *Un art contextuel* sort en 2002, c'est aussi parce que les pratiques culturelles n'ont pas de plans d'exécution formalisés ; ce n'est pas un style » au sens sectaire du terme, c'est une utopie qui se transforme et s'ajuste par relation et échange, créant des liens justement au moment où ces liens se trouvent orientés par des considérations esthétiques dominées par des valeurs marchandes. Tout cela pourrait aussi avoir une histoire, un long développement. Ayant été amené à donner ce cours sur l'art contextuel, j'ai eu comme objectif de voir si les données de l'art contextuel pouvaient se remarquer à d'autres moments, indépendamment des filiations esthétiques, et ce, même s'il y en a toujours eu. En fait, j'ai pu retracer de nombreuses ressemblances.

Par exemple, nous pouvons remarquer des affinités avec le concept de situation chez l'Internationale Situationniste. Dans le seul numéro de la revue *ION* sorti en avril 1952 et réédité en 1999, on note à la fin du texte de Guy Debord *Prolégomènes à tout cinéma futur* que « [l]es arts futurs seront des bouleversements de situations, ou rien ». Cette affirmation date de 1952 !

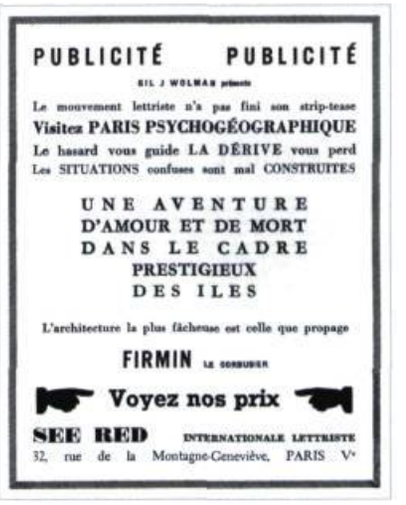
Nous pouvons également lire ce qui suit dans le bulletin d'information du groupe français de l'Internationale Lettriste *Potlatch* (numéro 5, juillet 1954) : « La poésie est dans la forme des villes. Nous allons donc en construire de bouleversantes. La beauté-nouvelle sera de situation, c'est-à-dire provisoire et vécue. » Ici, nous avons bien des éléments de la théorie situationniste, quelques années avant son existence formelle. Construire par une situation vécue semble essentiel. Nous sommes alors avant le *Rapport...* de Debord, écrit en 1957.

De même, nous trouvons dans les titres de Debord et Wolman sur la dérive et le détournement des relations avec l'idée de travailler dans un contexte déterminé, et donc déterminant : « La dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées... pour se laisser aller aux sollicitations du terrain. » (*Les lèvres nues*, numéro 9, 1956) De plus, dans le texte *Mode d'emploi du détournement*, il est écrit : « Enfin, quand on en arrivera à construire des situations, but final de toute activité, il sera loisible à tout un chacun de détourner des situations entières en changeant délibérément telle ou telle condition déterminante. » (*Les lèvres nues*, numéro 8, 1956)

Ambiances, situations, l'énergie créatrice est à la recherche d'un lieu et d'un contexte pour la réalisation d'un projet – au sens existentialiste, nous ne sommes quand même que dans les années cinquante.

Oui, les années cinquante se voulaient des moments de dégagement et d'affirmation de soi à travers le recours aux drogues, à la nature ou à la spiritualité, et ce, principalement chez les écrivains de la *beat generation*. L'individu s'affirmait par rapport à son produit, l'œuvre. Dans son texte fondamental, le *Rapport...* de 1957, Debord écrit : « Ce processus de dépassement a rendu la vie de l'auteur de plus en plus importante relativement à son œuvre [...]. Notre idée centrale est celle de la construction de situations, c'est-à-dire la construction concrète d'ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité positionnelle supérieure. » Ce sont là tous les éléments du projet situationniste avant même son existence. Dans le même texte, Debord parle aussi de « l'attitude situationniste », concept qui sera ouvertement appliqué par la suite.

En outre, nous remarquons presque une esthétique relationnelle dans *Problèmes préliminaires à la construction d'une situation et définitions* (*L'internationale situationniste*, numéro 1, 1958), puisque « [l]a


PUBLICITÉ PUBLICITÉ

GIL J WOLMAN présente

Le mouvement lettriste n'a pas fini son strip-tease

Visitez PARIS PSYCHOGÉOGRAPHIQUE

Le hasard vous guide LA DÉRIVE vous perd

Les SITUATIONS confuses sont mal CONSTRUITES

UNE AVENTURE D'AMOUR ET DE MORT DANS LE CADRE PRESTIGIEUX DES ILES

L'architecture la plus fâcheuse est celle que propage

FIRMIN LE CORBUSIER

Voyez nos prix

SEE RED INTERNATIONALE LETTRISTE

32, rue de la Montagne-Geneviève, PARIS V^e^

1 Publicité parue dans *Les lèvres nues*, numéro 7, décembre 1955.

2 « Mode d'emploi du *détournement* » de Debord et Wolman, dans *Les lèvres nues*, numéro 8, mai 1956. Ici, détournement des auteurs avec Aragon et André Breton.

VOLUME 1 NUMBER 1 MAY 1969

Art-Language

The Journal of conceptual art

Edited by Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell

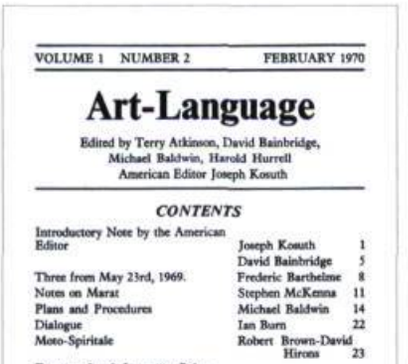
Contents

Introduction		1
Sentences on conceptual art	Sol LeWitt	11
Poem-schema	Dan Graham	14
Statements	Lawrence Weiner	17
Notes on M1 (1)	David Bainbridge	19
Notes on M1	Michael Baldwin	23
Notes on M1 (2)	David Bainbridge	30

Art-Language *is published three times a year*

Price 75p UK, $2.50 USA All rights reserved

Printed in Great Britain


VOLUME 1 NUMBER 2 FEBRUARY 1970

Art-Language

Edited by Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell
American Editor Joseph Kosuth

CONTENTS

Introductory Note by the American Editor	Joseph Kosuth	1
	David Bainbridge	5
Three from May 23rd, 1969.	Frederic Barthelme	8
Notes on Marat	Stephen McKenna	11
Plans and Procedures	Michael Baldwin	14
Dialogue	Ian Burn	22
Moto-Spiritale	Robert Brown-David Hirons	23
From an Art & Language Point of View	Terry Atkinson	25
Concerning Interpretation of the Bainbridge/Hurrell Models	Terry Atkinson	61
Notes on Atkinson's 'Concerning Interpretation of the Bainbridge/Hurrell Models'	Harold Hurrell	72
Sculptures and Devices	Harold Hurrell	74
Conceptual Art: Category & Action	Michael Thompson	77
Notes on Genealogies	Mel Ramsden	84

Art-Language is published three times a year by Art & Language Press 26 West End, Chipping Norton, Oxon., England, to which address all mss and letters should be sent.

Price 12s.6d. UK, $2.50 USA All rights reserved

LES LÈVRES NUES

SOMMAIRE

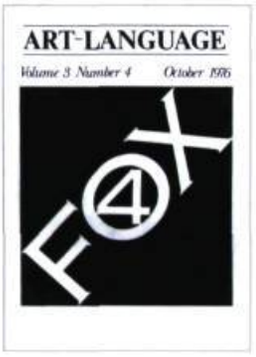
MINOU DROUET. La Mosaïque.
FRANÇOISE MAURIAC. La Glace sans tain.
GILBERT BECAUD. Un Pas en avant, deux en arrière.
Maréchal JUIN, de l'Académie française. Le Problème désaxotte.
ARAGON et ANDRÉ BRETON. Mode d'emploi du détournement.
GAETAN PICON. Supplément au voyage de Courteville.
ALBERT SCHWEITZER. Le Prédicateur des Lotos.
LE CORBUSIER. Les Grands Travaux (8).
CECIL SAINT-LAURENT. Mot à mot.

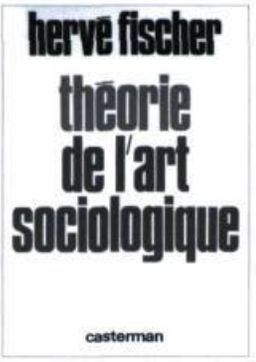
N° 8 — MAI 1956. 50 FRS

THE FOX

THE FOX 2

THE FOX 3





situation construite est forcément collective par sa préparation et son déroulement » ! Le quatrième numéro de la revue, en 1960, met également en exèdre une situation d'Henri Lefebvre sur sa théorie des moments qui n'est pas sans relation avec la situation, voire le contexte : « La situation, comme le moment, "peut s'étendre dans le temps ou se condenser". Mais elle veut se fonder sur l'objectivité d'une production artistique. Une telle production artistique rompt radicalement avec les œuvres durables. Elle est inséparable de sa consommation immédiate, comme valeur d'usage essentiellement étrangère à une conservation sous forme de marchandise. » Finalement, toujours dans ce quatrième numéro de *L'internationale situationniste*, ce manifeste, nous retrouvons bien des idées et des formulations qui seraient des orientations esthétiques pour les années quatre-vingt-dix : « Contre le spectacle, la culture situationniste réalise et introduit la participation totale. Contre l'art conservé, c'est une organisation du moment vécu, directement... Contre l'art unilatéral, la culture situationniste sera un art du dialogue, un art de l'interaction. Les artistes – avec toute la culture visible – en sont venus a être séparés par la société, comme ils sont séparés entre eux par la concurrence. » Cet extrait date de 1960, soit bien avant *The Fox*. Il y est question de dialogue, d'interaction, et une idée d'autogestion idéologique commence alors à se tisser.

Pendant ce temps, en Amérique du Nord, principalement aux États-Unis avec Cage, Fluxus et le happening, il est aussi question de dialogue, d'interaction. Dans un commentaire sur les «années pop » au Centre Georges-Pompidou, au printemps 2001, Jacques Donguy a fait un certain rapprochement entre la situation et le happening :

> Lors de mon premier entretien avec Kaprow à Milan - paru dans *Art Press* 172 en 1992 - la seule chose qui l'inquiétait par rapport à l'originalité du happening à l'époque où il a lancé le mouvement à New York en 1957-1958, c'était le situationnisme. Mais il n'avait pas d'information précise, et il a demandé à Jean-Jacques Lebel, qui vivait à l'époque à New York, qui lui a répondu que c'était sans importance. En réalité, on peut rapprocher la théorie de la dérive et celle du happening au niveau de la théorie et des dates, et l'inquiétude était fondée. (*Inter*, numéro 79, automne 2001, p. 57)

Nous voulons créer des œuvres d'ART qui enchantent, impressionnent et émeuvent par la beauté de sonorités *lettriques*.

~

Il ne s'agit pas de : détruire des mots pour d'autres mots,
ni de : forger des notions pour préciser leurs nuances,
ni de : mélanger des termes pour leur faire tenir plus de significations,
mais il s'agit de : *prendre toutes les lettres en commun ;*
de : *déplier devant les spectateurs éblouis des merveilles réalisées en lettres* (débris de destructions) ;
de : créer une architecture de rythmes lettriques ;
de : *accumuler* dans un cadre précis les lettres fluctuantes ;
de : élaborer splendidement le roucoulement habituel ;
de : coaguler les miettes de lettres dans un véritable repas ;
de : ressusciter le confus dans un ordre plus dense ;
de : rendre compréhensible et palpable l'incompréhensible et le vague ;
de : concrétiser le silence ;
de : écrire le rien.
C'est : le rôle du poète d'avancer vers les sources subversives ;
l'obligation du poète de devancer dans les profondeurs noires et chargées d'inconnu ;
le métier du poète d'ouvrir devant l'homme moyen encore une porte à trésors.
Il y aura un message de poète en nouveaux signes.
On appelle l'ordonnance des lettres,
LE LETTRISME

16

Extrait de « Principes poétiques et musicaux du mouvement lettriste », dans la *Dictature lettriste*, 1946.

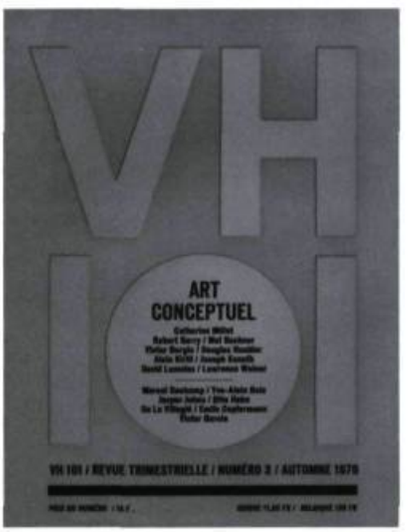
Il s'agit donc de créer une situation, ce qui nécessite un contexte à dynamiser. On sort de l'atelier pour créer à partir d'un moment, d'une situation, d'un contexte. Kosuth dans *L'art après la philosophie* insiste sur le fait « qu'un objet n'est art que lorsqu'il est placé dans un contexte artistique ». Ce propos semble un peu paradoxal par rapport à la théorie de la situation. Et donc, à partir de cela, « l'art n'existe en effet que pour son propre compte » et « la définition la plus "pure" de l'art conceptuel serait qu'il est une recherche des fondements du concept "art" tel qu'il est utilisé aujourd'hui ».

Que l'art dise la vérité sur l'art, telle une sorte de confession de fait qui annonce un art au-dessus du contexte social, comme l'économie et son libéralisme, amène Kosuth, dans ce même texte, à énoncer « que le naturalisme est tout autant déplacé en art qu'il ne l'est dans n'importe lequel autre domaine ». L'art est au-dessus, donc, de la société, au delà des frontières. Ce qui n'est pas neuf. Et Weber, dans son étude sur les rapports entre protestantisme et capitalisme, nous rappelle – toujours au début du XX^{e} siècle – que déjà la Déclaration du 2 août 1652 visait l'abolition des octrois et des douanes... « Mais elles réclamaient surtout le *free trade*, c'est-à-dire l'abolition de toutes les barrières monopolistes à l'acquisition dans le pays et à l'étranger, lesdites barrières étant considérées comme violant les droits (naturels) de l'homme. » (*L'éthique...*, p. 222) L'art et les artistes, du général au particulier. « Tout ce qui est général est corruptible », nous rappelle Pic de La Mirandole ! Le produit de l'activité de l'artiste puise dans la reformulation des langages esthétiques qui s'émancipent de l'atelier. N'oublions pas que les années soixante ont vu la formation universitaire des artistes, ce qui ne pouvait que favoriser une « théorisation » de la pratique que les revues de la fin du conceptualisme – *The Fox* en particulier – allaient confirmer. Tout comme le concept de « situation » qui date, celui de « manœuvre », que nous avons disséminé particulièrement au Québec dans les années quatre-vingt-dix, a été traité par les artistes – et principalement les conceptualistes. Kosuth dans *Note introductive de l'éditeur américain* (texte publié la première fois dans *Art-Language*, volume 1, numéro 2, février 1970) affirme ceci : « Le matériau (en sculpture) et/ou l'arène visuelle constituent en toute sécurité un des supports suffisant à maintenir le continuum historique, tandis que l'autre est laissé à l'ouverture, en quête de "manœuvres" à faire et de par ces hardies à accomplir. » Manœuvres à faire plutôt qu'œuvres à produire.

Il s'agit, avec la dématérialisation, d'investiguer non seulement au sens de l'introspection, mais aussi d'une transformation, d'une remise en question à la fois des codes d'énonciation, de la morphologie et donc, aussi, du destinataire. La manœuvre peut ainsi proposer la mutation.

Catherine Millet, dans un texte important, *L'art conceptuel comme sémiotique de l'art*, paru dans *VH101* (numéro 3, 1970) – donc dans une année charnière –, parle du « changement qui concerne l'attitude de l'artiste lui-même [...]. Il est aisé, en effet, de remplacer l'objet par la phrase qui le décrit, le geste par l'invitation à le réaliser et de croire que ce qui n'est qu'une variante dans les manœuvres artistiques puisse faire figure de bouleversement ». Nos voyons là les concepts de manœuvre et de bouleversement que nous retrouvions dans la phrase de Debord de 1952 selon laquelle les arts futurs seraient des bouleversements de situations ou rien.

Millet, toujours dans ce texte, écrit aussi : « L'appréhension d'une sculpture minimale est toujours étroitement tributaire de celui qui l'appréhende et du contexte dans lequel elle est appréhendée [...]. [C'est] pour préciser encore ce à quoi correspond l'activité de l'art qu'il tend à rejeter ce qui, dans l'œuvre d'art, était message émotionnel, social, réglé par une esthétique. » En fait, ce que dit Catherine Millet, c'est que, l'art disant la vérité sur ce qui le constitue, ce qui le constitue le réalise. Mais *où est ici placé son auteur ? Toutefois, à la fin*



de ce texte de 1970, elle ajoute que « l'approche sociologique se révèle nécessaire dans la mesure où l'image artistique n'est pas uniquement le fruit d'une inspiration subjective mais où elle se trouve également déterminée par les circonstances historiques, économiques, culturelles... du milieu où elle est conçue ».

Changement de cap en 1970 : c'est la fin de l'Internationale Situationniste et le début de l'art «dit » sociologique qui puisera abondamment dans la théorie situationniste pour s'approcher d'une praxis sociale active dans les enjeux et problèmes sociaux.

L'art sociologique agit comme une sorte de thérapie ou, comme le dit son théoricien Hervé Fischer, « [i]l s'agissait spécifiquement du retournement de la théorie sociologique de l'art contre l'art lui-même et contre son fonctionnement idéaliste dans la société » (*Théorie de l'art sociologique*, 1977, p. 7).

Pour Fischer, « [l]'art sociologique vise à mettre en question l'art et la société qui le produit [...] que l'art sociologique s'inscrit dans l'histoire des courants artistiques comme la négation directe de l'art conceptuel » (*Théorie...*, p. 14). Et, d'ajouter Fischer, « le *langage n'est pas un système d'essences abstraites* et éternelles, c'est un lieu de *communication*, en *situation* historique et sociale réelle ». Ici les mots *communication* et *situation* sont en italique, le concept de situation étant une motivation essentielle des motivations situs. Fischer propose une activité qui s'enracine dans la réalité sociale où se fabrique l'idéologie : « Car on peut dire que l'art conceptuel n'a jamais atteint son but, s'il est vrai que ce but était lié à l'analyse du concept de l'art. Et l'échec était évident d'avance, dans la mesure où ce concept, avant même d'être linguistique, est fondamentalement idéologique. » (*Théorie...*, p. 19)

Les matériaux de l'art sont dès lors idéologiques et non plus formels. Dans le tract de 1974 *Signification de l'art sociologique*, Fischer affirme ceci : « L'art sociologique fait apparaître un thème nouveau dans l'histoire de l'art : celui de la communication, qu'est aussi une pratique nouvelle. Cette communication peut recourir à diverses méthodes qui ont été notamment jusqu'à présent : pratique sociopédagogique, animation, enquête. Cette communication peut recourir à divers médias : l'objet, l'image médiatisée (photographie notamment), le corps, l'envoi postal, le vidéotape, l'événement. » (*Théorie...*, p. 24) Ici en juin 1974, c'est un nouvel emploi de formes et de matériaux. Plus loin, dans le manifeste numéro 3 de mars 1976, on traite de « la méthodologie de l'art sociologique. Son but fondamental est la mise en place de dispositifs de déviance [...] [S]eule la pratique d'un questionnement critique peut nous permettre d'utiliser ces méthodes, en les détournant ». Deux concepts clés, déjà à l'époque de l'Internationale Lettriste, voire chez Debord et Wolman dans *Les lèvres nues*, que ces concepts de la dérive et du détournement !

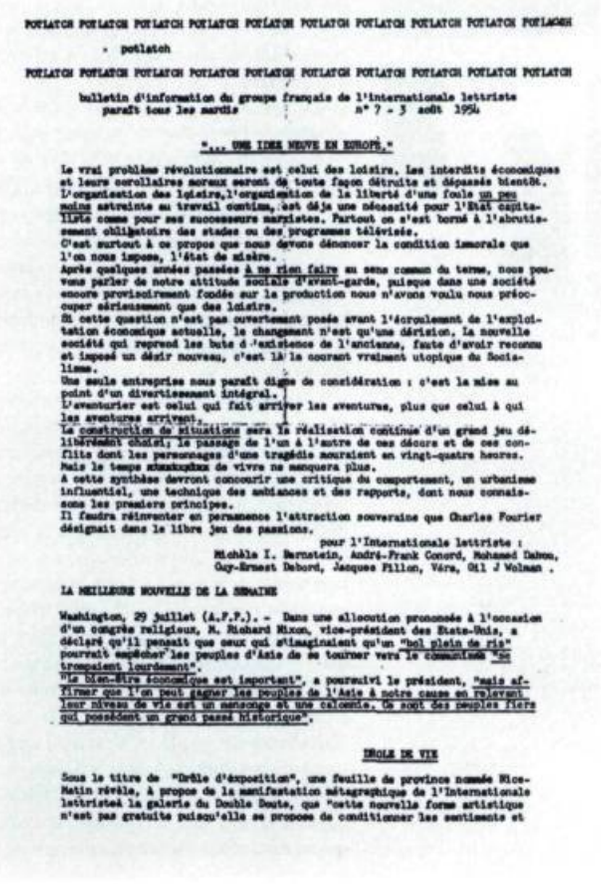
Puis, dans le manifeste de février 1977, le trio Fischer, Forest et Thénot mentionne : « [N]ous lançons un tiers front hors New York capable d'organiser une stratégie hors du marché international et d'inventer en divertissant nos connaissances et nos identités, sans dépendre des guichets de banque new-yorkais » (*Théorie...*, p. 40).

En 1977, Jan Swidzinski fit une intervention à l'École Sociologique Interrogative chez Hervé Fischer, à Paris, dont le titre était *L'art et la transformation sociale*. La rencontre de 1976 à Toronto aura été déterminante pour les rapprochements entre l'art sociologique et le contextualisme, surtout dans ses *Notes et commentaires* au sujet de cette rencontre. Hervé Fischer insiste : « Il est important que ce séminaire ait eu lieu, car il a souligné la convergence de démarches artistiques venues des deux Europes et d'Amérique du Nord, vers une prise de conscience de la responsabilité politique et philosophique de l'artiste dans la société. Il est important que ce séminaire ait donné l'occasion de démystifier la prise de pouvoir économique du régionalisme culturel new-yorkais. » (*Parachute*, numéro 5, 1976)

Cela pourrait signifier la fin du *mainstream* comme le début des périphéries, la fin du centrisme, donc, et aussi l'affirmation des pratiques alternatives ici encore des systèmes périphériques par rapport aux acquis stylistiques de l'histoire de l'art officielle.

Vingt-cinq ans se sont ainsi écoulés depuis les débuts de l'art contextuel qui est une proposition pragmatique et réaliste en ce sens qu'elle s'imbrique au réel et qu'elle agit – dans la praxis – lors du moment opportun. L'art s'ajuste à son contexte d'affirmation et insinue des agissements qui utilisent le contexte direct, l'installation étant une adaptation à la situation, à la création d'ambiances subjectives. Les actions et les performances sont aussi des pratiques culturelles.

L'esthétique *relationnelle* – de Nicolas Bourriaud essentiellement – renoue avec les éléments situationnistes, sociologiques, contextuels ; c'est une dimension importante de l'art des années quatre-vingt-dix principalement. L'appareillage théorique puise dans des concepts qui se confirment non seulement dans la production mais aussi dans la relation entre le producteur et son destinataire.


POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH

- potlatch

POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH

bulletin d'information du groupe français de l'Internationale lettriste
paraît tous les mardis n° 7 - 3 août 1954

"... UNE IDEE NEUVE EN EUROPE."

Le vrai problème révolutionnaire est celui des loisirs. Les interdits économiques et leurs corollaires moraux seront de toute façon détruits et dépassés bientôt. L'organisation des loisirs, l'organisation de la liberté d'une foule un peu moins astreinte au travail contient, dès déjà une nécessité pour l'Etat capitaliste comme pour ses successeurs marxistes. Partout on s'est borné à l'abrutissement obligatoire des stades ou des programmes télévisés.
C'est surtout à ce propos que nous devons dénoncer la condition immorale que l'on nous impose, l'état de misère.
Après quelques années passées à ne rien faire au sens commun du terme, nous pouvons parler de notre attitude sociale d'avant-garde, puisque dans une société encore provisoirement fondée sur la production nous n'avons voulu nous préoccuper sérieusement que des loisirs.
Et cette question n'est pas ouvertement posée avant l'écroulement de l'exploitation économique actuelle, le changement n'est qu'une dérision. La nouvelle société qui reprend les buts d'existence de l'ancienne, faute d'avoir reconnu et imposé un désir nouveau, c'est là le courant vraiment utopique du Socialisme.
Une seule entreprise nous paraît digne de considération : c'est la mise au point d'un divertissement intégral.
L'aventurier est celui qui fait arriver les aventures, plus que celui à qui les aventures arrivent.
La construction de situations sera la réalisation continue d'un grand jeu délibérément choisi, le passage de l'un à l'autre de ces décors et de ces conflits dont les personnages d'une tragédie mourraient en vingt-quatre heures.
Mais le temps nécessaires de vivre ne manquera plus.
A cette synthèse devront concourir une critique du comportement, un urbanisme influentiel, une technique des ambiances et des rapports, dont nous connaissons les premiers principes.
Il faudra réinventer en permanence l'attraction souveraine que Charles Fourier désignait dans le libre jeu des passions.

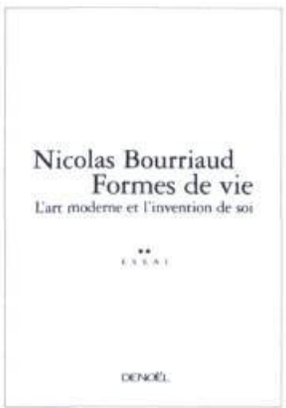
pour l'Internationale lettriste :
Michèle I. Bernstein, André-Frank Conord, Mohamed Dahou, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon, Véra, Uli J Wolman .

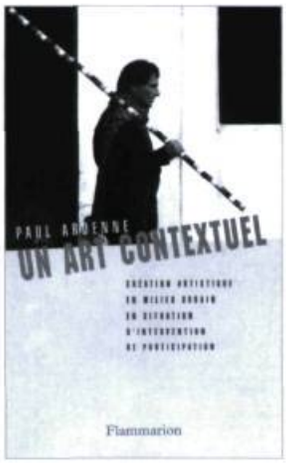
LA MEILLEURE NOUVELLE DE LA SEMAINE

Washington, 29 juillet (A.F.P.). - Dans une allocution prononcée à l'occasion d'un congrès religieux, M. Richard Nixon, vice-président des Etats-Unis, a déclaré qu'il pensait que ceux qui s'imaginaient qu'un "bol plein de riz" pourrait empêcher les peuples d'Asie de se tourner vers le communisme "se trompaient lourdement".
"Le bien-être économique est important", a poursuivi le président, "mais affirmer que l'on peut gagner les peuples de l'Asie à notre cause en relevant leur niveau de vie est un mensonge et une calomnie. Ce sont des peuples fiers qui possèdent un grand passé historique".

ECOLE DE VIE

Sous le titre de "Drôle d'exposition", une feuille de province nommée Nice-Matin révèle, à propos de la manifestation métagraphique de l'Internationale lettriste à la galerie du Double Doute, que "cette nouvelle forme artistique n'est pas gratuite puisqu'elle se propose de conditionner les sentiments et





L'artiste agit dans le liant social parce que la société marchande confirme l'éclatante posture de la consommation à outrance. Les productions s'apparentent à des éthiques du positionnement, l'art se fera comportemental au delà de la fabrication d'un produit. De plus, il suppose une attitude qui vise une autogestion qui s'installe de manière micropolitique par rapport au macropolitique. Dans *Formes de vie : L'art moderne et l'immersion de soi* (1999), Bourriaud insiste :

> Toute pratique artistique commence avec un ensemble de décisions (le choix des outils, des supports, des thèmes) et par le choix d'une attitude par lequel l'artiste habitera des matériaux [...]. Mais les formes n'abritent des valeurs que parce qu'elles sont produites, au sens propre, par des comportements [...], les signes picturaux renvoient à des postures et des situations [...]. Tous ces modes de faire dessinent un comportement qui s'inscrit dans une économie générale de l'existence [...], la forme n'est pas une fin en soi, mais l'enclenchement d'un processus visant à abolir, par tous les moyens possibles, la distance qui sépare l'art et la vie [...]. Si tous les artistes modernes n'attachent pas une égale importance à la mise en forme de la vie quotidienne [...], on admettra qu'il existe une infinité de possibles mises en scène de l'existence de l'artiste [...]. On peut ainsi regarder une œuvre d'art comme un objet, mais aussi comme un événement [...], l'art n'est que le symptôme de sa transformation en événement [...]. Le sujet, l'individu s'effacent devant l'événement, nouvelle unité de mesure artistique et éthique [...]. Puisque l'œuvre n'est plus un « processus irréversible », l'artiste peut remonter le cours du protocole qui détermine son apparition. En lieu et place du « produit fini », il exposera les étapes du travail : le matériau, les outils, le geste, le contexte [...]. [L]'artiste produit des rapports au monde à l'aide de signes, d'objets, de formes, de gestes, ordonnés selon les règles d'une économie d'existence motivée par une vision du monde [...], l'artiste adapte des méthodes et des principes qui transposent les activités humaines sur un plan éthique [...]. [P]arce qu'elle matérialise des rapports au monde, l'œuvre crée des modèles de valeur et propose des économies d'existence [...]. Nous nous trouvons au plus près de ce que Félix Guattari appelait, nous l'avons vu, l'écosophie, cette « articulation éthico-politique » entre l'environnement, les rapports sociaux et la subjectivité humaine [...]. Cette écologie mentale qui consiste à produire et cultiver un territoire existentiel, présuppose un comportement artistique [...], nous devons construire des territoires, composer des motifs, mais faire texte [...]. Faire œuvre, c'est inventer une manière de travailler [...], l'artiste d'aujourd'hui utilise des modèles de comportement puisés dans le vie quotidienne, qu'il détourne de leur routine [...]. Après avoir fait du comportement un art, il s'agit désormais, pour l'art de la seconde moitié du vingtième siècle, d'importer des comportements dans le champ de l'art, le comportement purement artistique ayant trouvé son apothéose avec l'art d'attitude des années soixante [...]. [L]'art moderne induit une morale sous-tendue par la recherche de l'échange et la construction de situations partagées.

Une « construction de situations partagées » ! C'est du pur situationnisme.

Il y a des positionnements, des attitudes, des postures artistiques qui proposent une fusion où l'éthique s'accompagne de l'esthétique pour la dynamisation d'un contexte déterminé ; il s'agit donc d'intervenir, de construire, *in situ* et dans le rapport à la mémoire, à l'histoire, dans le relativisme de tout positionnement. L'art contextuel est une proposition d'action, une méthodologie plus qu'un univers formel stylistique.

Il s'agit de comprendre que le comportement artistique peut se formaliser et se disséminer par le lien, la relation, l'infiltration, le dialogue en fin de compte.

Quand, en 2002, est sorti le livre de Paul Ardenne *Un art contextuel*, déjà près de 25 ans s'étaient écoulés depuis la publication du manifeste de Jan Swidzinski *Art as Contextual Art* qui était une réponse à *Art after Philosophy*. Il était aussi une manière de fusionner, de réaliser l'intervention artistique dans un réel et à partir des composantes de ce réel – politique au sens d'une responsabilisation qui se voit de plus en plus soumise aux exigences « économistes » et à la vitesse des rapports de production. Lorsque l'univers culturel se fonde sur la marchandise, c'est la marchandisation qui s'installe dans l'activité artistique parce qu'elle est une partie de la culture.

L'art contextuel est une proposition à considérer la matrice sociale avec des débordements, des exagérations langagières, une stimulation à tenir diverses propositions comme un échange symbolique par diverses attitudes et divers comportements. Il s'agit de construire l'événement comme une attitude, un partage, une vie en tant que politique artistique dans son expérience localisée, selon un contexte déterminé et déterminant. Il y a là place pour l'étonnement et la déroute, une dérive active et un contournement, un débordement dans la conventionalité des pratiques parce que l'activité artistique s'« informe » par la matière corporelle et charnelle, par les dispositifs *sécrétionnels* et une responsabilité partagée. C'est une phase axiomatique d'agencements, ce qui insinue une position d'analyseur étant donné les conditionnements existants – comme l'aliénation d'ailleurs –, une méthodologie qui nécessite un appareillage ou un univers *machinique* qui soit une extension, au sens du corps se cherchant des occasions, des situations à partager. Si nous sommes plusieurs, c'est qu'il y a nécessairement quelque chose à amalgamer. L'activité artistique réalise l'essentiel communicatif, et les supports pour le faire présupposent une production qui dérange au sens où la déroute est une manière ouverte d'effectuer un voyage, un trajet, un bref passage d'une unité de temps qui se désagrège au fur et à mesure de son énonciation. ■